Ewa KLEKOT

OBRAZ TEGO BOGA KTÓREGO WIELBI ARTYSTA
O obecności sacrum w sztuce współczesnej

Sztuka może być nie tylko dekoracją czy ilustracją, ale także jednym ze sposobów ułatwiających poznanie, w tym także poznanie sacrum.

„Człowiek staje się zawsze obrazem tego Boga, którego wielbi".

Thomas Merton

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Thomas Merton zgodziłby się chyba z podobną parafrazą własnej myśli[1] – jest ona bowiem jedynie rozwinięciem tego, co sam pisał o kondycji artysty i sztuki w *Posiewie kontemplacji* czy w esejach o twórczości Alberta Camusa.

Człowiek staje się zawsze obrazem tego Boga, którego wielbi. Wielbi, a więc zwraca się ku niemu w określony sposób, a skoro tak – zna go, a przynajmniej wie o jego istnieniu. Doświadczenie sacrum jest jednym z podstawowych doświadczeń egzystencjalnych człowieka, i choć w zależności od orientacji filozoficznej czy religijnej samo sacrum[2] bywa definiowane w bardzo różny sposób, to rozdarcie rzeczywistości na sacrum i profanum pozostaje niezmienne, podobnie jak nieustanne są próby połączenia w jedno obu członów opozycji i tęsknota za Eliadowską coincidentia oppositorum. Doświadczenie sacrum pozostaje jedynym źródłem ludzkiej wiedzy o Bogu, którego człowiek wielbi.

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Z tej perspektywy kluczem do refleksji nad sztuką staje się doświadczenie sacrum przez człowieka, który próbuje dotknąć przez konkret formy tego, co się wymyka uchwytnej konkretności profanum.

---

[1] Cytat, który posłużył za motto niniejszego szkicu, pochodzi z książki *Nikt nie jest samotną wyspą*, Kraków 1983.

[2] Terminu „sacrum" używam w szkicu zgodnie z bardzo szerokim rozumieniem nadanym mu przez Eliadego, czyli w sensie elementu dychotomicznej pary sacrum-profanum, której członom odpowiadają dwa w zasadzie wykluczające się porządki symboliczne.

Struktura doświadczenia świętości będzie więc w tym szkicu punktem wyjścia do rozważań nad elementami sacrum w sztuce współczesnej. Próba teoretycznego opisu ma za zadanie ukazać siatkę pojęciową, której nałożenie na rzeczywistość ułatwi - mam nadzieję - bardziej generalne rozumienie pewnych zjawisk w sztuce. Następnie zaś konkretne zjawiska - czyli dzieła poszczególnych artystów współczesnych - chciałabym uczynić tym razem bardziej przedmiotem refleksji krytyka sztuki niż antropologa. Natomiast trzecia część rozważań, dotycząca obecności i nieobecności sacrum we współczesnej sztuce, nomen-omen sakralnej, ma bardziej publicystyczny charakter, wynikający z osobistego zaangażowania autorki w problem wartości w sztuce religijnej.

PION I POZIOM W DOŚWIADCZENIU SACRUM

W niedawno opublikowanym szkicu George Pattison napisał: „Sztuka ponowoczesna, najlepiej nadająca się, by stworzyć porządek symboliczny, który odpowiadałby współczesnej religijności, jest zdecydowanie horyzontalna, pozioma; to wyłącznie powierzchnia i brak głębi”[3]. W potocznym rozumieniu słowa „sacrum” odmówienie sztuce głębi oznacza nieobecność pierwiastka sakralnego. Dlaczego więc angielski krytyk uważa, że pozbawiona głębi artystyczna ponowoczesność nadaje się najlepiej do wyrażenia doświadczenia religijnego współczesności? Jak się wydaje, opinia ta jest kolejnym przejawem ponowoczesnej gry w paradoksy polegającej w tym przypadku na zaprzeczeniu porządku, zgodnie z którym szukanie świętego świętych poprzedzone musi być inicjacją umożliwiającą pogłębione rozumienie rzeczywistości. Ponowoczesne sacrum mieściłoby się więc w całości na powierzchni, a horyzontalność sztuki wiązałaby się z poziomą strukturą doświadczenia świętości. Czy takie odwrócenie jest w ogóle możliwe? Czy samo sacrum wytrzyma podobną ekwilibrystykę? Mircea Eliade, któremu termin „sacrum” zawdzięcza swoją karierę poza wąskim gronem religioznawców i teologów, opisując morfologię i strukturę sacrum we wstępie do *Traktatu o historii religii* zwracał uwagę na pragmatyczny charakter ludzkiej wiedzy o świętości. Kształtuje się ona w oparciu o liczne i bardzo zróżnicowane przejawy sacrum. Świętość objawia się człowiekowi w bezpośrednim doświadczeniu lub przez kontakt z materialnymi znakami jej działania. Sposób, w jaki się to dzieje, uwarunkowany jest miejscem w czasie i przestrzeni, czyli kulturą, w obrębie której objawienie się dokonuje, oraz osobą doświadczającego, jej wrażliwością i biografią. Dlatego o ile trudno byłoby dyskutować o strukturze sacrum, można jednak

[3] G. Pattison, *Non-Realism in Art and Religion*, w: *God and Reality. Essays on Christian Non-Realism*, red. C. Crowder, London 1997, s. 162.

przyjąć, że samo doświadczenie sacrum da się wpisać w strukturę poziomu lub pionu. Chodziłoby tutaj o naczelną zasadę porządkującą to doświadczenie, która najczęściej powiązana jest z zasadą porządkującą cały światopogląd.

Spróbujmy opinię Pattisona na temat religijnego potencjału symbolicznego sztuki współczesnej wpisać w interpretacyjny schemat struktur doświadczenia sacrum. W przypadku doświadczenia „pionowego" mielibyśmy do czynienia z hierarchiczną strukturą rzeczywistości, w której zarówno wartości, jak i znaczenia znajdują się na różnych poziomach istotności względem jednej, nadrzędnej i jasno określonej prawdy, często utożsamianej z samym sacrum. W doświadczeniu „poziomym" mamy do czynienia z epizodyczną strukturą rzeczywistości, czyli szeregiem prawd lokalnych, które stanowią podstawę do bezustannej negocjacji i renegocjacji wartości. Podział rzeczywistości na sacrum i profanum jest w dużej mierze uzależniony tutaj od kontekstu.

Przy założeniu, że doświadczenie sacrum ma wpływ na sztukę – a takie założenie w sposób oczywisty nasuwa obserwacja tego, co sztuką nazywamy, niezależnie od czasu, miejsca i kultury, w której powstała – jego pionowa bądź pozioma struktura musi znaleźć przełożenie na formę artystyczną. Odczuwana przez Pattisona „powierzchniowość" sztuki ponowoczesnej wynikałaby więc z poziomej struktury doświadczenia świętości.

Wprowadzony przeze mnie podział na „pionowe" i „poziome" doświadczenie sacrum nie jest rozróżnieniem chronologicznym: w sztuce współczesnej mamy do czynienia z twórcami porządkującymi swoje dzieło w oparciu o jedną lub drugą zasadę. Rozpatrując jednak twórczość poszczególnych artystów trzeba także brać pod uwagę ich postawę wobec samego doświadczenia świętości. Niezależnie od jego pionowej lub poziomej struktury doświadczanie sacrum można zaakceptować, uważając zgodę za istotną i wartościową część samego doświadczenia; z drugiej strony wartość można przypisać postawie buntu wobec warunków, na jakich sacrum udziela się człowiekowi[4]. Bunt lub zgoda za każdym razem determinują strategie wybierane przez poszczególnych artystów: język buntowników będzie językiem, który stara się tworzyć formy z niebytu, podczas gdy zgoda nakierowuje na poszukiwanie związków i zestawień istniejących elementów. Jeżeli z kolei na doświadczenie sacrum nałożymy dwa podziały opisane wyżej, otrzymamy wówczas cztery kategorie, w które wpisać można dzieła sztuki.

Przenosząc ten schematyczny system porządkujący na grunt sztuki współczesnej możemy pokusić się o próbę klasyfikacji konkretnych zjawisk czy dzieł poszczególnych artystów. Pionową strukturę doświadczenia sacrum odnaleźć można zarówno w anarchicznym dziele Yvesa Kleina, obrazach Neue Wilde,

[4] Bunt nie oznacza zaprzeczenia struktury doświadczenia: struktura jest w doświadczeniu czymś niepodważalnym – można jednak się na nią nie zgadzać lub zgadzać.

jak i w pracach Balthusa i surrealistów. W dwóch pierwszych przypadkach chodzi oczywiście o bunt przeciw hierarchicznemu doświadczeniu sacrum, doprowadzony u Kleina do konsekwencji ostatecznych. Dwa pozostałe przykłady to dzieła i artyści tworzący w pogodzeniu z faktem, że sztuka może tylko podprowadzić ku sacrum, do którego dotrzeć można jedynie „pod powierzchnią zjawisk i rzeczy" albo poza nimi. W obydwu przypadkach prawda sztuki kryje się poza jej widzialną postacią. Dzieło ma za zadanie zbliżać do prawdy przez jej zasugerowanie formą artystyczną.

Horyzontalne doświadczenie sacrum owocuje w sztuce przede wszystkim sprowadzeniem prawdy, sensu i znaczenia dzieła do jego wizualności i dotykalności – słowem do jego strony materialnej. Sacrum nie kryje się w głębi ludzkiej podświadomości czy wśród przerastających człowieka idei. Jest dostępne i obecne w cielesności obrazu świata. Wśród zjawisk sztuki współczesnej wyrastających z tego rodzaju doświadczenia znalazłyby się barwne abstrakcje Marka Rothko, ale także nowa figuracja czy hiperrealizm. Wyrazem postawy buntu byłaby zarówno sztuka konceptualna odmawiająca materialnej stronie dzieła istotności, jak i pop-art epatujący wizualną trywialnością.

MATERIALNOŚĆ DOŚWIADCZENIA SACRUM

Oznacza ona przełożenie doświadczenia sacrum na formę artystyczną. Wybór artystów, których twórczość chciałabym pokrótce omówić, jest podporządkowany wyłącznie logice tego szkicu i w związku z tym absolutnie nie pretenduje do wyczerpującego ujęcia zagadnienia sacrum w polskiej sztuce współczesnej. Nie chciałabym też, by ten wybór rozumiany był jedynie jako ilustracja spisanych powyżej teoretycznych rozważań o strukturze doświadczenia sacrum i jej wpływu na formę artystycznej wypowiedzi. Hans-Georg Gadamer powtarzał wielokrotnie, że poznawanie prawdy jest doświadczeniem unikatowym, a nie eksperymentem przyrodniczym. Podobnie jest z doświadczeniem świętości. Schemat interpretacyjny wytycza więc raczej drogę wyobraźni aniżeli służy sztywnej klasyfikacji zjawisk.

Jacek Sempoliński, czyli bunt przeciw nieprzekazywalności

„Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel. A na szczycie Karmelu nie widzi się nic"[5]. Hierarchiczne doświadczenie świętości poprzedzone wspinaczką na szczyt Karmelu jest nieprzekładalne na materię artystyczną: jest w ogóle nieprzekładalne na materię. Sztuka, której żywiołem

---

[5] W. Juszczak, *Czy istnieje mistyczna sztuka?*, w: *Sacrum i sztuka*, Kraków 1989, s. 150.

jest ciało, pozostaje bezradna wobec transcendencji niedostępnej ciału z powodu jego naturalnych ograniczeń. Doświadczenia Karmelu i Parnasu rozumiane tak, jak rozumie je w przytoczonym powyżej cytacie Wiesław Juszczak, są odrzuceniem poglądu, że „ciało jest pośrednikiem wszelkiej komunikacji"[6], czyli także komunikacji z sacrum. Parnas, z którego nie widać góry Karmel, to poczucie nieprzejednanej dychotomii ciała i sacrum, w którą wpisuje się bezradność artysty wobec własnego doświadczenia. Obrazy Jacka Sempolińskiego są buntem przeciwko tej bezradności, przeciwko niemocy przekazania zmysłom doświadczenia Obecności. Malarstwo to balansuje czasem na granicy zupełnej obcości wobec widza: dotyka miejsc, gdzie ciało się kończy i komunikacja staje się dla człowieka zadaniem niemożliwym. I tam właśnie artysta dosięga prawdy swojej sztuki.

Jerzy Nowosielski – Magdalena Abakanowicz: byty subtelne a bezwzględny uścisk natury

Zestawienie tych dwojga artystów wynika z faktu, że dla obojga hierarchia w doświadczeniu sacrum wydaje się oczywista. Uciekają się w swojej sztuce do różnych rodzajów sugestywności, by przez zmysłową formę doprowadzić widza do granicy nieprzekazywalnego, by ułatwić mu konfrontację z przerastającą człowieka świętością. Podobieństwa strukturalne to jednak wszystko, co łączy twórczość Nowosielskiego i Abakanowicz. Każde z nich nadaje inne imię nie nazwanemu, które spotyka. Oboje są wyznawcami hierachii i ładu: dla Nowosielskiego jednak ich nosicielami są subtelnie cielesne figury ludzkie lub abstrakcyjne, dla Abakanowicz – organicznie jednorodne, choć niepowtarzalne, fizjologiczne, gruźlaste formy z włókna i drewna. Pogodzenie się z własną kondycją w doświadczeniu sacrum owocuje formą zdecydowanie różną u każdego z artystów, lecz w obu przypadkach bardzo sensualną. I choć u Nowosielskiego przełożone zostaje ono na cielesność dobrowolnej lekkości dotyku, podczas gdy u Abakanowicz owocuje bezwzględnym uściskiem sznura czy stalowej obręczy, w obu przypadkach forma odsyła sugestywnie do potężnej, pionowej struktury numinosum, która przerasta i człowieka, i rzeźbę, i obraz.

Leon Tarasewicz – Mirosław Bałka: wrażliwa skóra sztuki

Miejscem spotkania z sacrum jest wrażliwa skóra sztuki. Tajemnica dzieje się na widzialnej płaszczyźnie obrazu i dotykalnej powierzchni rzeźby. Pomnik ogrzany do temperatury ludzkiego oddechu, wąski korytarz o ścianach śliskich

[6] Pogląd ten przyjęła współczesna katolicka teologia ciała. Por. K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 62.

od mydła, wypełniony jego zapachem – prace Mirosława Bałki apelują bardzo mocno do wyobraźni ciała. Podobnie jest z obrazami Leona Tarasewicza: wizualność zawiera w sobie całą ich istotność. Stającego wobec tych dzieł zaskakuje nie tyle brak sacrum, co jego definitywne wcielenie, niemal utożsamienie z płaszczyzną sztuki. To, co święte – co oddziela obraz lub rzeźbę od profanum codzienności – nie znajduje się „w górze" ani „w otchłani", ale obok, na tym samym poziomie. Tajemnica monumentalnej i zarazem lekkiej kompozycji biało-czarnych pasów nie kryje się w istocie brzozowego zagajnika, którego doświadczenie być może ją poprzedziło. Doświadczenie obrazu przekłada się jedynie na inny obraz. To, co sprawia, że doświadczenie kompozycji Tarasewicza jest czymś innym niż doświadczenie tapety w pasy, wynika z autonomii sztuki, której świętość leży w niej samej, i nie ma nic, co ją przerasta lub kryje się za nią.

Roman Opałko – nieubłagany poziom doświadczenia

Roman Opałko zbuntował się przeciw czystej wizualności obrazu. Nie zaprzeczył jej jednak przez stworzenie pionowej struktury znaczeń, w której sztuka mogłaby odnajdować usprawiedliwienie: jego bunt wyraził się w ograniczeniu działalności artystycznej do potwierdzenia liniowego, poziomego upływu czasu. Bezlitosny, jednorodny i płaski czas fizyków jest bohaterem, formą i tworzywem sztuki Romana Opałki. Doświadczenie sacrum, w którym artysta uczestniczy za pomocą swego ciała (przede wszystkim głosu i dłoni), ma postać poziomej linii losu zmierzającej ku śmierci. Zbuntowany artysta swoim działaniem-odliczaniem, w które wpisane jest słabnięcie głosu i oddechu, zmiana duktu pędzla i gęstości farby, próbuje nadać sens zdehumanizowanej, fatalistycznej świętości chronometrów.

Dzieło staje się obrazem Boga, którego wielbi artysta. Różne kultury czczą różnorakich bogów. Przywykliśmy uważać naszą własną kulturę za monoteistyczną – i takie też są korzenie nowoczesnej Europy. Obecnie stoimy jednak wobec tak zróżnicowanych przejawów doświadczenia sacrum, które zresztą niekoniecznie przybierają zinstytucjonalizowane formy kultów, że trudno obecność elementów sacrum w sztuce rozpatrywać z punktu widzenia zgodności doświadczenia artysty z którąkolwiek z form religijnej ortodoksji. Oczywiście są artyści, których biografie i deklaracje jasno określają ich sytuację religijną, jednak u większości współczesnych twórców podział rzeczywistości na sacrum i profanum oraz postać samego doświadczenia sacrum mają dość heterogeniczne źródła.

WSPÓŁCZESNA SZTUKA SAKRALNA: SPOŁECZNY WYMIAR OBECNOŚCI SACRUM W SZTUCE

Niejednokrotnie wrażliwy estetycznie i nieco artystycznie wyrobiony wierny staje we współczesnych świątyniach z jednej strony wobec estetycznych nieporozumień, czy wręcz nonsensów. Z drugiej zaś – natrafia na rozwiązania, które choć nie budzą estetycznego sprzeciwu, pozostają w odbiorze jedynie obojętną dekoracją. Brak elementu sacrum w sztuce tworzonej na użytek instytucji religijnych jest zastanawiający, zwłaszcza że zjawisko to obserwuje się w świątyniach różnych wyznań, obrządków, religii. Nowy porządek symboliczny, o którym pisał Pattison, w przypadku istniejącej religii oznacza przede wszystkim ożywienie właściwych jej symboli przez nowy język artystyczny – język, który byłby w stanie przekazać doświadczenie sacrum takie, jakie jest ono dla współczesnego człowieka uwikłanego w Wieżę Babel heterogenicznych symboli i znaczeń. Sztuka religijna natrafia tutaj na dwa problemy: ortodoksji i komunikatywności. Pierwszy wynika z faktu, że nie każde doświadczenie sacrum może zostać zaakceptowane jako takie przez konkretną religię i nie każde dzieło sztuki, które z doświadczenia sacrum wyrasta, może znaleźć się w świątyni. Religia określa z góry symboliczny kanon. To jasne: nie można posągu Buddy, choćby najpiękniejszego, wstawić do kościoła, ani też ustawić w nawie poruszającej instalacji *Plecy* Magdaleny Abakanowicz.

Problem komunikatywności natomiast wiąże się z postulatem powszechnej zrozumiałości stawianym przed sztuką sakralną. Ponieważ dawno już minęły czasy, gdy inicjacją w kulturę była nauka czytania na książce do nabożeństwa, mówiony język religijności potocznej jest w niewielkim stopniu kształtowany przez teksty sakralne. Podobnie jest z językiem wizualnym. „Oczy ciała" współczesnego człowieka są tworem równie heterogennym jak kultura „globalnej wioski", w której żyje. Wyobraźnia średniowiecznego pielgrzyma „uczyła się widzieć" na rzeźbach w portalu kościoła; współczesny wierny patrzy przeważnie przez doświadczenie komiksowych rysunków, fotografii prasowych oraz telewizji nałożonych na neobarokowe freski w parafii.

W tej sytuacji stosunkowo trudno jest znaleźć dzieło współczesne, które byłoby artystycznie udanym przełożeniem doświadczenia sacrum na formę, a jednocześnie spełniałoby wymóg ortodoksyjności i było powszechnie zrozumiałe. Odpowiedzialni za artystyczną stronę kultu najłatwiej rezygnują z pierwszego postulatu, zapominając o anegdocie, której bohaterem był słynny z bigoterii malarz krakowski malujący na klęczkach obraz Jezusa. Doświadczenie sacrum, niezależnie od swojej poziomej czy pionowej struktury, nie musi wcale przekładać się na dzieło sztuki. Twórczość propagandowa i dydaktyczna jest tego najlepszym przykładem: nawet jeśli doświadczenie sacrum poprzedza dzieło, to naczelny wymóg skuteczności perswazji powoduje, że

artysta dąży do form łatwych, jeżeli nie stereotypowych, które mają umożliwić szybką i jednoznaczną identyfikację treści.

Doświadczenia sacrum, przede wszystkim ze względu na nieodłącznie obecną w nim tajemnicę, nie można zamknąć w stereotyp. Może zostać ono przełożone jedynie na formę, która ma otwartość i niełatwą prostotę symbolu, formę, która „daje do myślenia". We współczesnej sytuacji rozbicia uniwersum symbolicznego, śmierci wielu symboli lub ich degeneracji w stereotyp, otwarcie formy, o którym mówię, nie oznacza opowiedzenia się po stronie konkretnego kierunku czy tendencji, buntu przeciw tradycji i łamania kanonów – lub przeciwnie: używania cytatów i odwołań jako środka własnej ekspresji. Jest ono raczej próbą wiary: wiary w możliwość stworzenia lokalnych uniwersów, które dadzą się wpisać w bardzo różnie pojmowany porządek świata. A także wiary w to, że sztuka może być nie tylko dekoracją czy ilustracją, ale także jednym ze sposobów ułatwiających poznanie, w tym także poznanie sacrum. Pozycja sztuki wobec innych dróg rozumienia świata umacnia się w miarę odwrotu od twardego racjonalizmu nowoczesności. Szczególnej aktualności nabierają słowa Stanisława Vincenza, że „obrazy są korzeniami myśli"[7]. To, czy sztuka s a k r a l n a będzie artystycznym świadectwem doświadczenia sacrum, jest więc, jak sądzę, kwestią odpowiedzialności.

---

[7] E. W o l i c k a, *Obrazy są korzeniami myśli*, „Znak" 1986, nr 7-8(380-381), s. 3-22.